A Musicologia Enquanto Método Científico[1]

Paulo Castagna[2]

Resumo: Resultado da reunião de várias atividades ligadas ao estudo teórico da música a partir do século XVII, apesar de raízes que remontam à Antiguidade, a musicologia surgiu como o estudo científico ou acadêmico da música, particularmente no âmbito do positivismo de Auguste Comte (1798-1857), diferenciando-se, assim, da abordagem da música dependente da prática artística. Foi somente a partir de uma proposta de Friedrich Chrysander em 1863, que a musicologia começou a ser tratada como método científico, em igualdade com outras disciplinas científicas. Em 1885 Guido Adler codificou os ramos da musicologia, tabulando sua essência, seus métodos e propondo sua divisão em musicologia histórica e musicologia sistemática. No séc. XX, a musicologia separou-se da etnomusicologia, a segunda definida como "o estudo da música na cultura" (Allan P. Merriam, 1964), e responsabilizando-se a primeira pelo estudo da matéria musical em si. Em reação à sua configuração positivista, entretanto, surgiu a partir da década de 1970 uma musicologia mais interpretativa, assim como novas propostas de divisão de seus ramos, sendo hoje reconhecidas pelo menos nove vertentes metodológicas, de acordo com Duckles (1980): 1) método histórico; 2) método teórico e analítico; 3) crítica textual; 4) pesquisa arquivística; 5) lexicografia e terminologia; 6) organologia e iconografia; 7) práticas interpretativas; 8) estética e crítica; 9) dança e história da dança. Este trabalho tem como objetivos abordar cada uma das propostas metodológicas da musicologia, com algumas informações sobre o seu desenvolvimento histórico, bem como apresentar uma rápida apreciação do estágio de desenvolvimento dessas atividades no Brasil.

Introdução

Este texto é o primeiro de uma série de três trabalhos apresentados no ciclo de palestras "Musicologia e Patrimônio Musical" entre 22 e 24 de novembro de 2004 na Universidade Federal da Bahia[3] e, como texto introdutório, propõe uma rápida abordagem da musicologia enquanto método científico, para fundamentar os textos seguintes, especificamente voltados à situação brasileira. Assim, o presente trabalho não pretende apresentar nada essencialmente novo, mas apenas sintetizar idéias e informações já bem

---

[1]Este texto foi originalmente apresentado no Ciclo de Palestras "Musicologia e Patrimônio Musical", realizado na Biblioteca Central Reitor Macedo Costa da Universidade Federal da Bahia entre os dias 22 e 24 de outubro de 2004, evento organizado pelo Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco (PPGMUS-UFBA), que autorizou sua publicação nesta Revista. Em função de estar sendo impresso quatro anos após sua apresentação em Salvador, o texto não cita eventos, publicações e discussões posteriores a essa data.

[2]Instituto de Artes da UNESP - Universidade Estadual Paulista, São Paulo (SP).

[3]Os outros dois são "Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira" e "Eventos brasileiros no campo da musicologia: histórico, presente e futuro".

conhecidas, em meio a algumas reflexões próprias, com a finalidade de proporcionar ao leitor uma noção mínima do significado da musicologia, seus ramos de atividades e a situação da recepção dessa ciência no Brasil. Trata-se, portanto, de um texto despretensioso e de caráter essencialmente efêmero, que certamente estará fadado ao esquecimento e à superação, à medida em que o desenvolvimento da musicologia resultar em artigos e compêndios de caráter didático cada vez mais informados e historicamente mais conscientes.

Para tanto, foram utilizados textos de Warren Dwight ALLEN (1962), dedicado ao que este denomina "história das histórias da música" e "filosofias da história da música", de Joseph KERMAN (1985 e 1987), autor do único trabalho teórico sobre musicologia traduzido para o português, de Leo TREITLER (2001), que realiza uma abordagem crítica da historiografia musical e, principalmente, de Vincent DUCKLES (1980), que elaborou um importante verbete para o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, destinado principalmente a apresentar uma evolução histórica da musicologia. Também foram úteis alguns trabalhos que abordam disciplinas ou ramos específicos da musicologia, como o de Ian BENT e William DRABKIN (1990) dedicado à análise musical e o de James GRIER (1996) dedicado à edição crítica.

Trabalhos brasileiros dedicados a uma visão geral da musicologia são raros, como o de José de Sá PORTO (1962), preferindo, os autores nacionais, a abordagem exclusiva da musicologia praticada no país e referente à música brasileira, como já o fizeram Luís Heitor Correia de Azevedo, Régis Duprat, Antônio Alexandre Bispo e outros, contribuições que serão referidas no próximo texto deste ciclo, dedicado aos recentes avanços na musicologia histórica brasileira.

De maneira geral, serão aqui apresentadas informações bastante condensadas dos autores citados, especialmente Vincent DUCKLES (1980), seguidas de informações próprias sobre a situação da musicologia no Brasil. Precede essa abordagem uma breve definição do que seja método e uma diferenciação entre prática musical e musicologia, enquanto atividades respectivamente artística e científica. Depois de passar pela origem da musicologia e sua configuração a partir da concepção positivista, serão focados os significados e o desenvolvimento histórico dos ramos da musicologia.

Método

Inicialmente, é importante distinguir o que sejam normas, técnicas e métodos. Normas são convenções, utilizadas para poupar o tempo dos leitores e para garantir modelos próximos de organização para os trabalhos científicos, variando de lugar para lugar, de época para época e, muitas vezes, de pesquisador para pesquisador. Técnicas, por outro lado, são os meios práticos para se realizar uma determinada pesquisa, para se recolher, organizar e interpretar o material que interessa ao tema e que, obviamente, dependem do método que será empregado. Métodos, no entanto, são as grandes concepções de trabalho do pesquisador, refletindo sua ideologia a respeito do significado das obras de arte no passado e no presente e do significado da própria pesquisa para a sua compreensão, dependendo de ideologias dominantes em sua época e de uma opção pessoal do próprio pesquisador.

Da mesma forma que os principiantes nem sempre conseguem distinguir o significado das composições musicais na história, os estudantes não estão habituados a identificar os métodos implícitos nos textos musicológicos, tomando-os todos como portadores de verdades absolutas. Essa visão gera a concepção dos métodos também por um viés absoluto, sem que se perceba suas diferenças históricas, filosóficas e ideológicas. Não pode existir um método padronizado de pesquisa que possa se enquadrar em qualquer tipo de trabalho, pois se isso existisse, as pesquisas não teriam resultados diferentes. O método a que o pesquisador se filia determina, *a priori*, o resultado final da pesquisa e nela pode ser reconhecido. Uma pesquisa iniciada sem a preocupação com os modelos metodológicos do presente e do passado corre o risco de repetir concepções ultrapassadas, com o agravante de essa repetição ser feita de forma inconsciente

Por outro lado, o método que está sendo aqui abordado é o método científico e não o artístico. Assim como a prática musical não leva necessariamente à compreensão da música, a simples utilização prática de obras teóricas não leva necessariamente o leitor a compreender como estas foram elaboradas. A musicologia, enquanto ciência, obviamente distingue-se da prática musical, que é uma manifestação artística. Arte e ciência já se diferenciavam desde o século XVII. De acordo com o Vocabulário português e

latino de Raphael BLUTEAU (1712: v.1, 573), o primeiro léxico impresso da língua portuguesa, a arte consistia em:

> *Regras e método, com cuja observação se fazem muitas obras úteis, agradáveis e necessárias à República. Neste sentido, arte se diferencia de ciência, cujos princípios consistem em demonstrações, e neste próprio sentido se divide a arte em dois ramos, a saber, o das artes liberais, que são sete, gramática, retórica, lógica, aritmética, música, arquitetura, astrologia* [...].

Por essa razão, é fundamental que sejam diferenciadas as atividades propriamente científicas - onde podemos encontrar a musicologia - das atividades de natureza artística. A elaboração de partituras, por exemplo, pode ser uma atividade científica quando fizer uso consciente de métodos definidos, mas enquanto simples cópia ou transcrição destinada à execução prática das obras, será uma apenas atividade de âmbito artístico, ou então *para-musical*, como definiu Alberto T. IKEDA (1998:64).

Musicologia

A musicologia tem sido definida em relação ao método ou em relação ao seu objeto de estudo. No primeiro caso, pode ser considerada um estudo da música do ponto de vista acadêmico ou científico, enquanto no segundo é um tipo de estudo da música que a considera enquanto fenômeno principalmente estético e cultural.

Atualmente, a musicologia, preocupada com a matéria musical em si, distingue-se da etnomusicologia, destinada ao estudo da música na cultura, embora a segunda tenha algumas de suas raízes na primeira. Mesmo assim, a etnomusicologia não é considerada um ramo da musicologia, porém ambas constituem diferentes troncos, desde sua separação na década de 1950. Mais relacionada à sociologia e à antropologia, o etnomusicologia têm preferido estudar a música não-européia ou a prática musical de nações, culturas ou classes sociais diferentes daquela à qual pertencem os pesquisadores. Nesse sentido, a etnomusicologia prioriza não exatamente a música, mas sim o homem que a produz.

Embora autores como Joseph KERMAN concordem que a musicologia, a teoria, a etnomusicologia e outras atividades não devam ser definidas em função

de seu objeto de estudo, mas sim em função de seus métodos, filosofias e ideologias, estes admitem que a maior parte dos musicólogos concentram-se no estudo da música erudita ocidental anterior ao século XX, os teóricos na música erudita do séc. XX e os etnomusicólogos na música popular, folflórica ou não-ocidental.

A musicologia tem raízes no pensamento teórico e filosófico sobre música praticado desde a Antiguidade, mas começou a surgir a partir do impacto das idéias de Descartes, quando o empirismo substituiu a escolástica e a busca da razão tornou-se o grande motor da geração de conhecimento. Com o enciclopedismo, uma das manifestações do pensamento iluminista do século XVIII, a música começou a se tornar um dos muitos objetos de estudo que passavam a atrair os pesquisadores interessados em desvendar os segredos e as razões dos fenômenos observáveis, o que contribuiu para a consolidação da musicologia como uma das atividades humanas destinada à obtenção de conhecimento, no caso sobre a música.

O nome dessa nova ciência teve algumas variantes alemãs antes do século XX. *Musikalische Wissenchaft* (conhecimento da música) e *Tonwissenchaft* (conhecimento do som) foram termos usados desde a segunda metade do século XVIII. A partir de um trabalho do educador musical Johann Bernhard Logier, publicado em 1827, começou a ser usado o termo alemão *Musikwissenchaft* (conhecimento ou ciência da música) que estabeleceu-se na década de 1870 enquanto atividade acadêmica. Foi Friedrich Chrysander, entretanto, que propôs, em 1863, que a musicologia fosse tratada enquanto ciência, em pé de igualdade com outras disciplinas científicas. A *Gesellschaft für Musikforschung* (Sociedade de Investigação Musical), instituída em 1868, preferiu o termo *Musikforschung*, mas o *Vierteljahrsschrift für Musikwissenchaft* (Revista Quadrimestral de Musicologia), fundado em 1885, acabou oficializando o nome da nova disciplina no idioma alemão. Paralelamente, na França apareceu, em 1885, o termo *musicologie*, que gerou a versão latina *musicologia* e a versão inglesa *musicology*, usadas até hoje.

Não há dúvidas de que o desenvolvimento da musicologia e seu próprio estabelecimento enquanto atividade científica foi fortemente influenciado pelo positivismo de Auguste Comte (1798-1857). Essa doutrina admitia como cientificamente válido apenas o conhecimento originário da experiência,

consequentemente rejeitando os conceitos universais, absolutos, dogmáticos e *a priori*. Sendo o fato a única realidade científica e a indução o seu método de obtenção de conhecimento, o positivismo destinava-se a organizar esses fatos e determinar as leis que os produziam. Enquanto doutrina social, o positivismo estruturou os conceitos de progresso e ordem, que deveriam orientar a organização (ou reorganização) das sociedades através do progresso do espírito humano, para tentar superar a crise revolucionária que assolou a sociedade ocidental na primeira metade do século XIX. Considerado o fundador da sociologia, Comte utilizou, pela primeira vez, métodos científicos para estudar fenômenos sociais, o que desencadeou a adoção de critérios científicos também em outras áreas do conhecimento, entre elas a musicologia, que passaria a se preocupar essencialmente com os fatos musicais, sua organização e o estudo do seu funcionamento.

Joseph KERMAN observa que, no século XIX e primeira metade do século XX, a ideologia nacionalista e religiosa moveu boa parte dos estudos sobre música, em uma clara manifestação positivista. Assim, os ingleses pesquisavam a música inglesa, os católicos a música católica e assim por diante. No início do século XX, em virtude da crise do modernismo, os musicólogos voltaram suas atenções para tempos cada vez mais longínquos, sobretudo para a polifonia medieval e renascentista, mas com o final da reação anti-romântica no pós-guerra, os musicólogos retornaram ao estudo da música do séc. XIX.

Mesmo assim, a musicologia continuou a ser praticada a partir da teoria positivista, essencialmente preocupada com o verificável, ou seja, com o positivo. Predominou entre as atividades musicológicas, até pelo menos o final da década de 1950, a publicação de música antiga e a organização de eventos históricos em esquemas evolutivos simplistas, em uma concepção segundo a qual interessava essencialmente a apuração dos fatos, legando-se ao futuro sua interpretação e a eventual determinação das leis que os regiam. Autores como Gustav Reese, Willi Apel e Leo Shrade foram os mais representativos dessa fase, dedicando-se a amplas compilações de informação histórica, sem uma suficiente reflexão sobre o seu significado. Nessa fase gastava-se mais tempo organizando textos, estabelecendo a cronologia de obras ou estilos e resolvendo enigmas ou problemas micro-estruturais, do que propriamente pensando sobre os mesmos.

A partir das décadas de 1960 e 1970, no entanto, uma vertente interpretativa, bastante influenciada por transformações nos estudos acadêmicos em história e literatura, fez surgir uma *nova musicologia*, mais preocupada com a compreensão do significado dos fenômenos do que propriamente com sua organização no espaço e no tempo. Embora o positivismo tenha continuado a ser um método muito presente até a atualidade, a nova musicologia imprimiu uma crescente visão crítica, reflexiva e interpretativa nas atividades musicológicas clássicas, mesmo aquelas de caráter mais técnico, como a catalogação e a edição de fontes.

No Brasil o início dessa superação do positivismo começou a ocorrer na década de 1990, porém a nova musicologia brasileira está apenas no início de seu desenvolvimento, restando ainda muito tempo para sua efetiva consolidação. Por outro lado, a pequena produção brasileira resultante da concepção positivista não gerou suficiente material para abordagens mais reflexivas ou interpretativas. Assim, a nova geração de musicólogos brasileiros passou a se preocupar com o aspecto crítico e reflexivo, mas também precisou retomar o trabalho técnico de forma mais intensa e com maior consciência metodológica, fazendo com que se ampliasse consideravelmente suas responsabilidades.

Ramos da musicologia

Como observa Vincent DUCKLES (1980), a musicologia começou a ser subdividida em várias disciplinas desde fins do século XVIII, a partir de propostas de Nicolas Etienne Framery, Johann Nikolaus Forkel e outros, mas foi Guido Adler (1855-1941), em um artigo de 1885 publicado no *Vierteljahrsschrift für Musikwissenchafte* e intitulado “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenchaft” (Abrangência, método e objetivo da musicologia), repetido, com algumas modificações, no seu livro *Methode der Musikgechichte* (Método da história da música), de 1919, que propôs a divisão dos campos histórico e sistemático do estudo da música.

No campo histórico, Adler compreendeu a abordagem da história da música a partir de povos, regiões, escolas e compositores, incluindo atividades como a paleografia musical, o estudo do que denominou “categorias históricas

básicas" (agrupamento de formas musicais) e o estudo das leis usadas nas composições de cada época, registradas pelos teóricos e manifestadas na prática musical. No campo sistemático, Adler compreendeu a tabulação das leis dominantes, aplicadas às várias ramificações da musicologia, incluindo a investigação e justificação de tais leis nas manifestações harmônicas, rítmicas e melódicas, a estética e a psicologia da música, a educação musical e a musicologia na acepção francesa (*Musicologie*), esta entendida enquanto a investigação e estudo comparativo em etnografia e folclore.

Para Adler, a musicologia histórica agrupa as disciplinas de caráter histórico, ou que estudam o desenvolvimento da música no curso do tempo (visão diacrônica), enquanto a musicologia sistemática reúne as disciplinas de caráter não-histórico, ou seja, as que examinam a música como um fenômeno entre fenômenos comparáveis (visão sincrônica). Embora outras categorias tenham sido posteriormente introduzidas e a musicologia sistemática tenha se voltado, na segunda metade do século XX, para a investigação da natureza e propriedades da música enquanto fenômeno principalmente acústico, fisiológico, psicológico e sociológico, a estrutura da divisão dessas categorias tem se mantido até o presente.

Quanto às categorias propriamente ditas, no decorrer do século XX novas propostas foram apresentadas, como a de PENA e ANGLÉS (1954: v.2, p.1600-1601), que possui duas categorias para o campo sistemático e duas para o campo histórico:

1. *Musicologia filosófica* (estética musical)
2. *Musicologia nas ciências naturais* (acústica, fisiologia e psicologia do som)
3. *Musicologia do folclore e etnografia* (musicologia comparada, tratado dos instrumentos)
4. *Musicologia como investigação histórica* (história da música européia e da música dos povos não-europeus)

Neste texto, entretanto, concentrarei-me no campo histórico e adotarei a subdivisão proposta por Vincent DUCKLES (1980), que parece ser a mais simples e eficaz, bem como suas principais definições, embora sejam usadas também informações e idéias de Warren Dwight ALLEN (1962), Joseph KERMAN (1987), Ian BENT e William DRABKIN (1990) e James GRIER (1996):

1. *Método histórico*
2. *Método teórico e analítico*
3. *Crítica textual*
4. *Pesquisa arquivística*
5. *Lexicografia e terminologia*
6. *Organologia e iconografia*
7. *Interpretação histórica* (performing practice)
8. *Estética e crítica*
9. *Dança e história da dança*

Até meados do século XX, houve uma certa tendência em maior subdivisão dos campos, com especialização e separação de atividades. Nas últimas décadas do século XX, entretanto, essa tendência tem se revertido, em nome de uma mescla ou aproximação entre tais especialidades, rompendo-se as separações estritas que existiam em cada uma dessas atividades, em uma manifestação típica da nova musicologia. Essa tendência gerou, inclusive, maior contato entre musicologia e etnomusicologia. Vários autores propuseram uma unificação teórica entre os dois campos, como aqueles que participaram em um evento no Chile em 1989, específico sobre essa questão: a proposta teórica, apresentada por Irma RUIZ (1989), foi discutida por Luis MERINO (1989), Maria Ester GREBE VICUÑA (1989), Pablo KOHAN (1989) e, especialmente, Leonardo WAISMAN (1989). Apesar disso, a musicologia e a etnomusicologia continuam mantendo focos distintos, mas é preciso reconhecer que o seu maior contato tem sido benéfico para ambos os lados e tem contribuído significativamente para as recentes transformações observadas na musicologia.

Método histórico

A abordagem histórica da música já era praticada desde o século XVII, como informa Warren Dwight ALLEN (1962). O estudo histórico da música, entretanto, sempre precisou ser fundamentado em uma teoria da história. De acordo com Vincent DUCKLES (1980), na segunda metade do século XVIII o pensamento histórico esteve principalmente ligado à idéia de progresso, na qual o ápice estaria na música da época dos próprios historiadores, como ocorreu com Burney, Hawkins, Forkel e outros. O positivismo de Auguste Comte reforçou essas idéias, porém o idealismo hegeliano introduziu o estudo das culturas históricas enquanto organismos vivos, sujeitos ao nascimento,

crescimento, declínio e desaparecimento, substituindo o conceito de progresso linear pela idéia de desenvolvimento cíclico.

Paralelamente, o século XIX introduziu a idéia do gênio e de uma história essencialmente movida por personalidades individuais, particularmente a chamada história tradicional ou rankeana, ou seja, aquela estabelecida por Leopold von Ranke (1795-1886), a partir do positivismo comtiano. Essa concepção motivou a centralização dos estudos histórico-musicais na biografia dos músicos, em uma tentativa de explicar as razões do fenômeno musical nas características de suas personalidades.

Heinrich Wölfflin (1864-1945), entretanto, rejeitava a concepção rankeana, construindo uma história da arte que lidava com formas e estilos, o que contribuiu para o surgimento da história dos estilos musicais, praticada por autores como Manfred Bukofzer e Charles Rosen, entre outros. Outra visão que procurava se afastar do positivismo e das visões evolucionistas da história foi a que procurou identificar, nas expressões culturais, o assim denominado "espírito da época" (*Zeitgeist*), concepção adotada por historiadores da música na transição do século XIX para o século XX, como August Wilhelm Ambros e Wilhelm Dilthey. Na mesma época, a doutrina da hermenêutica, caracterizada pela interpretação do significado das soluções musicais, estava sendo proposta por Hermann Kretzschmar (1848-1924) e Arnold Schering (1877-1941), que especializaram-se na identificação de símbolos e significados análogos nas composições estudadas, enquanto na década de 1920 surgia a historiografia marxista da música, com V. I. N. Dreizin e S. N. Chemodanoff, que desenvolveu-se consideravelmente nas décadas seguintes.

Isso não quer dizer que as antigas abordagens biográficas tenham sido substituídas. Pelo contrário, proliferaram-se na primeira metade do século XX, especialmente quando dirigidas ao público não-especializado, e tiveram Romain Roland e Guy de Pourtalès como os autores mais notórios. Por outro lado, o estudo estilístico foi comum nos estudos históricos de caráter acadêmico até pelo menos a década de 1970, quando a então denominada *nova história* introduziu na musicologia abordagens bem mais diversificadas, como a história das funções e dos significados das obras, a história social da música, a história da audição, etc., com autores como Karl Dahlhaus, Leo Treitler, Henry Raynor, Elie Siegmeister, Norbert Elias e outros. A nova história da música passou a

questionar a abordagem exclusiva de compositores e obras-primas, procurando recriar o cotidiano musical e compreender de maneira mais ampla as interrelações entre autores, obras, estilos, funções, empregadores, empresários, editores, instituições, espaços de apresentação, etc.

Estudos histórico-musicais foram realizados no Brasil desde o século XIX a partir de abordagens predominantemente biográficas, tiveram uma fase de maior interesse musicológico com Mário de Andrade e Luís Heitor Correia de Azevedo e outros até a década de 1950, mas tornaram-se propriamente científicos com os trabalhos de Francisco Curt Lange, a partir da década de 1940. Autores como Jaime Diniz, Cleofe Person de Mattos, Régis Duprat e Antonio Alexandre Bispo deram seqüência a esse tipo de abordagem, produzindo informações que subsidiaram a escrita da história da música no Brasil a partir da música e não apenas da biografia de seus autores.

Quanto às "histórias" da música brasileira (ou no Brasil), começaram a ser impressas no início do século XX, a partir de uma abordagem literária, por Guilherme de Mello (1908), Vicenzo Cernichiaro (1926) e Renato Almeida (1926 e 1942). Preocupações musicológicas começaram a surgir nos trabalhos de Mário de Andrade (1941), Maria Luiza de Queirós Santos (1942) e Luís Heitor Correia de Azevedo (1950 e 1956), mas uma fase propriamente científica surgiu com as obras de José Ramos Tinhorão (1974), Bruno Kiefer (1976), José Maria Neves (1977), Ary Vasconcelos (1977 e 1991), Vasco Mariz (1981), José Ramos Tinhorão (1981 e 1990) e David Appleby (1983). Não há dúvida de que os estudos históricos predominaram na musicologia brasileira do século XX, embora ainda haja muito a ser feito em relação a esse aspecto, sobretudo no plano interpretativo.

Método teórico e analítico

A análise musical destina-se a compreender a estrutura interna das obras e não necessariamente o seu significado e o processo de composição que a gerou, tendo iniciado sua história a partir do século XVII. Mais antiga que a análise, a teoria da música ou suas atividades precursoras já eram praticadas na Grécia Antiga e teve um papel importante na música ocidental desde a Idade Média, mas foi no Renascimento que iniciou seu maior desenvolvimento.

Diferentemente da história, que preocupa-se com os eventos no tempo, a teoria e a análise examinam os fenômenos em si, interessando-se mais com o funcionamento das coisas do que com sua origem. Atualmente é possível uma abordagem histórica da análise musical graças a esforços como os de Ian BENT e William DRABKIN (1990) e do próprio Vincent DUCKLES (1980).

Com o trabalho de Joachim Burmeister no século XVII surgiu o que hoje poderia ser denominada análise formal, preocupada com a identificação de texturas, agrupamentos vocais, repetições, seqüências, etc., método desenvolvido por Johann Mattheson no século seguinte. Em 1722 Jean Philippe Rameau lançou a teoria da harmonia que, embora modificada por inúmeros autores nos séculos XIX e XX, tornou-se o ponto de partida para a compreensão dos agrupamentos verticais de notas a partir de princípios lógicos e gerais. Paralelamente, Joseph Sauveur (1701) fundava uma acústica musical de bases científicas, desenvolvida no século XIX por autores como Hermann von Helmholtz (1863) e Carl Stumpf (1883-1890).

Heinrich Schenker, no início do século XX, criou um método de análise - hoje conhecida como análise schenkeriana - baseado na idéia de que a composição é o resultado da ornamentação de notas e acordes. A partir da identificação de níveis estruturais e da redução da estrutura exterior para a estrutura fundamental, seria possível encontrar essas notas e acordes que geraram toda a composição.

Rudolph Réti, por sua vez, fez surgir a análise temática, que procurava identificar os motivos ou temas que dão origem à composição e que nela são continuamente modificados, enquanto Hans Keller procurava a unidade que existia entre temas contrastantes. Já Knud Jeppesen, estudando a música de Palestrina, utilizou um método de análise sintática paralelo àquele utilizado em lingüística, para determinar as leis sintáticas que governam a ocorrência dos elementos musicais. Desenvolvido por semiologistas como Nicolas Ruwet e Jean-Jacques Nattiez na segunda metade do século XX, esse método foi aplicado ao conhecimento das leis estruturais que regiam composições de diversos períodos históricos, gerando uma corrente de análise que já a partir da década de 1970 utilizava o computador para determinar leis mais gerais a partir da análise de uma grande quantidade de dados.

Com o surgimento das linguagens não-tonais, foram desenvolvidos métodos específicos de análise de estruturas musicais, como o de Allen Forte, que formulou o conceito dos conjuntos de alturas, chegando-se até aos métodos que dispensam as partituras e realizam sua análise diretamente da fonte sonora. Mais além, a análise baseada na teoria generativa preocupa-se em compreender não exatamente os elementos da música tal como concebida por seu compositor, mas sim como recebida pelo ouvinte.

De acordo com Fernando BINDER e Paulo CASTAGNA (1998), teóricos musicais brasileiros existiram desde o século XVIII, como Caetano de Melo Jesus, Luís Álvares Pinto e André da Silva Gomes, mas, à exceção do primeiro, suas obras estavam essencialmente ligadas à música prática. Essa visão proliferou-se no século XIX, com obras de José Maurício Nunes Garcia, Francisco Manuel da Silva, Rafael Coelho Machado e outros. No século XX, embora a teoria tenha se desenvolvido consideravelmente com autores como Luiz Cosme, José Paulo da Silva, Savino de Benedictis, Osvaldo Lacerda e outros, predominou seu caráter prático e foi menos comum a teoria musical enquanto especulação acerca dos elementos constitutivos da música.

A análise de música brasileira, embora ainda não seja comum dentro dos estudos de análise feitos no país, começou a se desenvolver na década de 1990, com alguns trabalhos que abordam predominantemente a música do século XX - como os de José Henrique Martins e Vânia Dantas Leite - mas também existindo casos de análise de obras dos séculos XVIII e XIX, por Maurício Dottori, Maria Inês Guimarães, Marcos Puppo Nogueira e outros. É preciso reconhecer, no entanto, que a análise ainda é um recurso muito pouco usado na musicologia brasileira.

Crítica textual

A crítica textual é o ramo da musicologia dedicado ao estudo das fontes musicais, envolvendo atividades como a paleografia musical (deciframento dos sistemas de notação), a diplomática e a bibliografia (estudo das formas de apresentação de manuscritos e impressos), a editoração e a colação (identificação de erros e reconciliação de variantes), a análise das técnicas de impressão e de fabricação de papel e outras ainda mais sofisticadas.

Como informa Vincent DUCKLES (1980), estudos sobre a impressão musical foram iniciados por Anton Schmid em 1845, em um trabalho sobre Petrucci, e por Robert Eitner e Emil Vogel no *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens* (1892), seguido por obras como as de Claudio Sartori no *Bibliografia della musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700* (1952-1968) e Howard Mayer Brown no *Instrumental Music Printed Before 1600* (1965). O desenvolvimento desses estudos fez surgir a necessidade de um catálogo internacional de fontes, que acabou sendo elaborado na forma do RIPM (*Répertoire International de la Presse Musicale*). No Brasil esse tipo de trabalho ainda é raro, com destaque para o de Mercedes de Moura Reis Pequeno, especialmente o verbete “Impressão musical no Brasil” na *Enciclopédia da música brasileira*, além do trabalho eletrônico “Impressão musical na Bahia”, coordenado por Manuel Veiga.

Princípios de edição musical, outra importante disciplina da crítica textual, envolvem atividades como a descrição das fontes, a identificação de variantes e o estabelecimento de sua relação hierárquica com o suposto original, o estudo da transmissão e das alterações produzidas nas obras com o passar do tempo e a edição de partituras a partir das fontes disponíveis e dos critérios estabelecidos. Bastante influenciada pela filologia e pelos procedimentos da crítica textual utilizados em literatura, a edição musical, de acordo com James GRIER (1996) e, sobretudo, com Carlos Alberto FIGUEIREDO (2000), pode ser feita a partir de sete critérios distintos: edição fac-similar, edição diplomática, *Urtext*, edição aberta, edição prática, edição crítica e edição genética.

Como atividade musicológica, surgiram, a partir da segunda metade do século XIX, as assim denominadas *Gesamtausgaben*, ou seja, edições supostamente “definitivas” das obras completas de Bach, Palestrina, Beethoven, Mozart e outros, que além de sua contribuição como fonte de repertório, permitiram o desenvolvimento de técnicas de edição e de relacionamento com as fontes. Paralelamente, as *Denkmähler*, ou “monumentos” de música nacional, preocuparam-se com a impressão de obras significativas alemãs, austríacas, francesas, italianas, etc., iniciadas com a *Collectio Operum Musicorum Batavorum* (1844-1855) de Franz Commer e com o *Trésor Musical* (1865-1893) de Julien van Maldeghem. Séries como a *Paleographie musicale*, iniciada em 1889 pelos monges beneditinos da Abadia de São Pedro de

Solesmes, combinam edição fac-similar com edição crítica, tendência seguida por vários editores no decorrer do século XX.

A edição foi uma das atividades mais praticadas dentro dos estudos musicológicos brasileiros, sobretudo a partir da década de 1960, embora nem sempre a partir de uma consciência metodológica e mais destinadas a subsidiar as assim denominadas "primeiras audições contemporâneas" do que à sua publicação e conseqüente difusão entre os interessados. Ecos das *Gesamtausgaben* no Brasil surgiram somente a partir da década de 1970, com a edição de seleções de obras de José Maurício Nunes Garcia, estendendo-se posteriormente a diversos autores, como Carlos Gomes, André da Silva Gomes, Henrique Oswald e outros. Quanto às *Denkmähler*, na década de 1970 surgiu a coleção *Música Sacra Mineira* (Funarte) e, posteriormente, as séries *Música do Brasil Colonial* (Edusp), *Música Brasileira* (Edusp), *Acervo da Música Brasileira* (Fundarq/Bureau Cultural/Petrobras) e *Música no Brasil - séculos XVIII e XIX* (Funarte), além de importantes coletâneas individuais de música religiosa e profana, principalmente dos séculos XVIII e XIX.

Longe de fornecerem suficiente repertório para abordagens históricas, analíticas e estéticas de fôlego e geralmente destinadas à divulgação de obras selecionadas para execução pública, as séries editoriais brasileiras começaram a considerar questões metodológicas somente a partir do século XXI e têm sido lançadas com grande lentidão e periodicidade irregular. Carecendo de uma política de apoio e de um suficiente respaldo acadêmico, seu número é ainda insignificante no panorama internacional, mesmo considerando-se apenas os esforços latino-americanos.

A elaboração de inventários e catálogos de fontes musicais primárias, atividade que hoje pode ser denominada arquivologia musical, também ocupa importante lugar nos estudos de crítica textual. Essa tendência foi inaugurada por Robert Eitner (1832-1905), que publicou repertórios, catálogos e inventários musicais no *Monatschefte für Musikgeschichte* (1869-1904) e na obra em dez volumes *Biografisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts* (1900-1904). Esse tipo de atividade chegou ao seu máximo desenvolvimento metodológico com o surgimento do RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) na década de 1950, que relaciona os

manuscritos musicais catalogados em acervos de uma grande quantidade de países. Paralelamente, os catálogos de obras de compositores, como o de Köchel para Mozart, de Schmieder para Bach, de Hoboken para Haydn, entre outros, além da relação das fontes e sua localização, também apresentam informações sobre a transmissão de cada obra, permitindo ao pesquisador relacioná-las entre si.

Estudos arquivístico-musicais brasileiros são raros no século XIX, como o de Manoel de Araújo Porto-Allegre sobre o catálogo de obras de Marcos Portugal e José Maurício Nunes Garcia (1859), e incomuns ainda na primeira metade do século XX, como o de Luís Heitor Corrêa de Azevedo referente às obras de José Maurício Nunes Garcia existentes na Biblioteca do Instituto Nacional de Música (1930). Catálogos de acervos de manuscritos musicais começaram a ser produzidos por José Penalva no Museu da Música de Mariana (1972), por Régis Duprat, Mary Angela Biason e Carlos Alberto Baltazar no Museu da Inconfidência de Ouro Preto (1991, 1994 e 2002) e por Lenita Nogueira no Museu Carlos Gomes (1997), incluindo-se aí um catálogo de microfilmes coordenado por Elmer Corrêa Barbosa (1978), mas esse tipo de trabalho começou a se desenvolver mais intensamente apenas na transição do século XX para o XXI, embora novos inventários ainda não tenham sido impressos.

Predomina no Brasil, entretanto, a elaboração de catálogos de obras de autores específicos, como os trabalhos de Cleofe Person de Mattos sobre José Maurício Nunes Garcia (1970), de Jaime Diniz sobre Damião Barbosa Araújo (1970), de Maria da Conceição Rezende (1985) e depois Maria Inês Guimarães (1996) sobre Lobo de Mesquita, de Régis Duprat sobre André da Silva Gomes (1995), de Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa sobre Alberto Nepomuceno (1985) e de Sylvia Maltese Moysés sobre Alfredo D'Escragnolle Taunay (1987), entre outros. Mais recentemente, compositores vivos começaram a ser alvo de procedimentos semelhantes, em trabalhos como os de Domênico Barbieri sobre Camargo Guarnieri (1993), de Elisabeth Seraphim Prosser sobre José Penalva (2000) e de Liana Costa e Miriam Bonk sobre Henrique de Curitiba (2002).

O surgimento do Colóquio de Arquivologia e Edição Musical em 2003 é uma demonstração de que essas duas disciplinas estão recebendo um certo destaque nos recentes estudos musicológicos brasileiros, embora sejam aquelas

que mais estiveram relacionadas à visão positivista. Considerando-se a pequena produtividade da crítica textual brasileira durante o século XX, sua prática renovada tornou-se uma condição *sine qua non* para um maior acesso às fontes e, consequentemente, para abordagens interpretativas de uma quantidade maior de obras e não somente das (supostas) obras-primas.

Pesquisa arquivística

Arquivos representam o conjunto remanescente dos documentos produzidos a partir da atividade de um determinado profissional ou de algum tipo de administração, diferenciando-se de uma coleção, esta constituída de documentos intencionalmente reunidos por um determinado colecionador que não possui relação direta com sua geração. A visão positivista, já na primeira metade do século XIX, produziu a idéia de que os documentos eram portadores da verdade objetiva e que, portanto, seu conhecimento era o ponto de partida para a construção da história. Assim, já nessa época, iniciaram-se, na Europa, ao lado da centralização dos arquivos, a edição de séries nacionais de transcrições documentais, destinadas a fornecer informações aos historiadores.

Como observa Vincent DUCKLES (1980), a musicologia passou a se servir da pesquisa arquivística a partir da segunda metade do século XIX, embora a edição de documentos de interesse musicológico não tenha sido muito grande. A pesquisa arquivística, entretanto, é fundamental quando se pretende conhecer o cotidiano da atividade musical, as relações profissionais entre músicos, empregadores e empresários, as funções das obras musicais e outros aspectos que cada vez são mais explorados em investigações musicológicas. Mais recentemente, os periódicos e os livros antigos, especialmente os relatos de viagens, também se tornaram objetos desse tipo de abordagem, sempre visando a obtenção de informações sobre a atividade musical.

No Brasil, esse tipo de pesquisa foi inaugurado por Francisco Curt Lange na década de 1940, surgindo novos trabalhos por Régis Duprat, Jaime Diniz, Cleofe Person de Mattos, Flávia Toni e outros. Pouquíssimo desenvolvida no Brasil, a pesquisa arquivística só recentemente começou a incluir periódicos e livros de viagens, representando um campo com grande potencial para futuras investigações musicológicas.

Lexicografia e Terminologia

A lexicografia tem como objetivo organizar e esclarecer o significado de termos de interesse musical, incluindo também informações biográficas sobre músicos, em obras geralmente denominadas dicionários ou enciclopédias. Essa tendência, em música, iniciou-se já no século XV, porém começou a se desenvolver mais intensamente a partir do pensamento enciclopedista do século XVIII, chegando-se à publicação de grandes obras no século XX, como o *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* de Friedrich Blume (1949), o *Harvard Dictionary of Music* de Willy Apel (1969), o *Riemann Musik-Lexicon* (1967), ou o *The New Grove dictionary of music and musicians* de Stanley Sadie.

De acordo com Vincent DUCKLES (1980), alguns dicionários musicais, como o *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* de Wilibald Gurlit (1972) adotam o conceito das "famílias terminológicas", que envolve a análise histórica de termos, enquanto outros preocupam-se com a configuração dos termos nos diferentes idiomas, com sua origem etimológica ou com o seu significado ao longo da história. Todos, no entanto, possuem o objetivo de apresentar ao pesquisador informações resumidas, claras e objetivas acerca de um determinado assunto, com a finalidade de permitir o rápido esclarecimento de questões ligadas à terminologia musical ou aos compositores abordados.

No Brasil, os primeiros exemplos do gênero foram os dicionários de Rafael Coelho Machado, várias vezes reimpresso (1842, 1855, c.1865, 1909), Isaac Newton (1904), J. B. Ferreira da Silva (1921), Alexandre Gonçalves Pinto (1936) e Mariza Lira (1938), alguns dedicados somente a termos e outras apenas a biografias de músicos. A partir da década de 1940, surgiram vários trabalhos nessa tendência (incluindo a tradução de obras estrangeiras), com destaque para os de Maria Luiza de Queirós Santos (1942), Mário de Andrade (ed. póstuma de 1989), Pedro Sinzig (1947, reimpresso em 1959), Letícia Pagano (1951), Luis Cosme (1957) e os três livros de Ary Vasconcelos (1964, 1977 e 1991). A obra brasileira mais completa do gênero, no entanto, é a *Enciclopédia da música brasileira* (1977, reimpressa em 1999), que mescla informações sobre termos e autores. De herança principalmente positivista, a lexicografia brasileira tem uma razoável produção, porém faltam trabalhos de maior completude sincrônica e diacrônica e, sobretudo, uma política de renovação, uma vez que as

obras impressas são usadas por décadas até darem lugar a outras, nem sempre tão completas do que se esperavam.

Organologia e iconografia

Desde o século XVII são impressos trabalhos sobre instrumentos musicais, como no *Sintagma musicum* de Michael Pretorius (1618), nos livros de Mersenne (1636) e Kircher (1650) e no *Gabinetto Armonico* de Filippo Bonanni (1723), sendo este último o primeiro tratado de organologia a descrever instrumentos africanos e brasileiros. De acordo com Vincent DUCKLES (1980), entretanto, o termo organologia foi introduzido por Nicolas Bessaraboff somente em 1941, embora esse tipo de atividade já viesse sendo praticado com metodologia científica a partir do sistema de classificação de instrumentos apresentado por Curt Sachs e Eric von Hornbostel, e no *Real-Lexicon der Musikinstrumente* de Curt Sachs (1913).

Impulsionada pelo surgimento das coleções de instrumentos musicais em museus europeus a partir da segunda metade do século XIX, a organologia serviu tanto a propósitos musicológicos (especialmente ligados à reconstrução, ao estudo da sonoridade ou da técnica de execução de instrumentos antigos) quanto etnomusicológicos, estes mais preocupados com a compreensão dos contextos nos quais os instrumentos musicais estão envolvidos.

A iconografia, por sua vez, é o estudo de fontes visuais relacionadas à música, as quais apresentam informações sobre instrumentos musicais e suas formas de execução, número e tipos de intérpretes, formas, dimensões e características dos espaços de apresentação musical (em teatros, igrejas, residências ou ao ar livre), figurino e cenários operísticos, etc.

Estudos iconográficos de caráter científico já eram realizados por Guillaume André Villoteau (1759-1839), que estudou a música egípcia, a partir de ilustrações de instrumentos musicais em construções milenares, porém no século XX surgiram as coletâneas de informações iconográficas de interesse musical, como o *Geschichte der Musik in Bildern* de Kinsky (1929) e o *Musikgeschichte in Bildern* (1961-), obra em vários volumes iniciada por Heinrich Besseler e Max Schneider. Após essa fase exclusivamente positivista, surgiu uma iconografia mais analítica e interpretativa, em trabalhos como os de

Howard Mayer Brown, Alexandr Buchner, Reinhold Hammerstein e outros, que estudaram mais o significado das informações do que sua configuração.

A partir do momento em que a iconografia tornou-se um eficaz método de pesquisa musicológica, surgiu a necessidade de uma sistematização internacional de fontes, surgindo em 1977 o RIdIM (*Répertoire International d'Iconographie Musical*), destinado a catalogar as fontes iconográficas conhecidas e, portanto, facilitar sua localização e consulta.

No Brasil, tanto a organologia quanto a iconografia são pouquíssimo desenvolvidas, com destaque para trabalhos de Helza Camêu, Marcello Martiniano Ferreira e Rogério Budasz na primeira categoria, Mercedes de Moura Reis Pequeno e Fernando Binder na segunda. São raras e muito pouco estudadas as coleções brasileiras de instrumentos musicais em museus e não existem inventários brasileiros de fontes organológicas ou iconográficas, sendo ainda raros os repertórios nas duas categorias, com destaque para os livros *Instrumentos musicais brasileiros* (1988) e *Modinha: raízes da música do povo* (1985) e para o catálogo *Três séculos de iconografia da música no Brasil* (1974).

Práticas interpretativas

Embora nem sempre tenha esse significado em língua portuguesa, as práticas interpretativas (*performing practice*) representam o estudo da maneira como a música foi executada no passado. Esse tipo de abordagem surgiu já no século XIX, a partir das primeiras execuções de obras anteriores a essa fase, de autores como Bach, Handel e outros, estendendo-se, no século XX, a composições renascentistas e medievais e chegando até à Antiguidade.

De modo geral, surgiram duas opiniões sobre a maneira de se executar a música anterior ao seu tempo. A primeira delas defende uma execução a partir das convenções modernas, enquanto a segunda a produção de uma sonoridade próxima à que foi ouvida pelos ouvintes na época da composição das obras. O estudo das práticas interpretativas com finalidades musicológicas atendeu à segunda necessidade e envolveu a pesquisa de antigas técnicas de execução instrumental e de convenções interpretativas, como ornamentação improvisada, realização de *musica ficta* ou baixos cifrados, significado de indicações de dinâmica e agógica, etc.

Importantes trabalhos nessa tendência foram publicados a partir do início do século XX, como o de Arnold Dolmetch sobre a interpretação da música dos séculos XVII e XVIII em 1915, o de Beyschlag sobre ornamentação (1908) e o de F.T. Arnold sobre baixo cifrado (1931), seguindo-se importantes constribuições de Robert Donington, Thurston Dart, Frederick Neumann, Sol Babitz, Michael Collins, Putnam Aldrich e Nicolaus Harnoncourt, entre outros, como informa Vincent DUCKLES (1980). Em geral, esses trabalhos dedicam-se preferencialmente à música anterior a 1750, sendo mais raros os estudos sobre a música posterior a essa fase, como o trabalho de Paul e Eva Badura-Skoda sobre a música para teclado de Mozart.

No que se refere ao Brasil, os estudos sobre as antigas convenções de execução musical no país são quase nulos, sendo exceções os de Vítor Gabriel, Sérgio Pires e Marcelo Fagerlande. Como a pesquisa das práticas interpretativas referentes à fase posterior a 1750 é mais rara no panorama internacional, o desenvolvimento metodológico nesse setor não foi suficientemente grande para respaldar as pesquisas no Brasil, cujo repertório começa a surgir justamente na segunda metade do século XVIII. Por conta disso, várias interpretações da música antiga brasileira têm utilizado procedimentos mais comuns em época anterior a 1750, em função do maior conhecimento disponível para essa época.

Estética e crítica

A estética musical procura estudar o significado da música nos diferentes períodos históricos, a noção de beleza e de excelência nas obras musicais, o papel social da música, o impacto do meio no desenvolvimento musical e outras questões ligadas às relações entre a música e o homem. Abordagens estéticas da música foram feitas por pensadores desde a Grécia Antiga até períodos mais recentes, mas foi com a assim denominada doutrina dos afetos que os estetas iniciaram reflexões mais profundas sobre a música, a partir do século XVII.

Interpretações emotivas e programáticas foram comuns no século XIX, mas a teoria de Edward Hanslick sobre a música como “forma sonora em movimento” motivou o surgimento de uma abordagem formalista, seguida por Combarieu, Stravinsky, Langer e outros. Autores como Kretzschmar acreditam que a música possui significado e estado emocional, características que podem

ser identificadas pelo pesquisador. Estetas marxistas optaram por uma abordagem social, enquanto compositores-estetas, como Wagner, Hindemith, Schoenberg, Stockhausen e outros, focaram mais intensamente as questões técnicas envolvidas na criação musical.

No caso brasileiro, os raros estudos estéticos têm focado principalmente a música pós-nacionalista, em geral destinados a análises de autores ou obras específicas, representando outro campo muito pouco desenvolvido no país. Trabalhos do gênero têm surgido apenas a partir da década de 1990, com autores como Maria Luiza de Almeida, João Mendes Neto, Lígia Amadio, José Eduardo Costa Silva e outros.

Dança e história da dança

A história da dança fornece informações importantes para o musicólogo, como tempo, fraseado, ritmo e estilo de sua performance, incluindo os componentes coreográficos essenciais, a produção de palco e a movimentação física. Segundo Vincent DUCKLES (1980), já no século XVII foram escritos textos sobre história da dança, por autores como Prætorius, Mersenne e Mattheson, mas foi a partir do início do século XX, com a publicação de antigos manuais de dança que essa atividade começou a se desenvolver mais intensamente.

Trabalhos como o *Weltgeschichte des Tanzes*, de Curt Sachs (1932), procuraram identificar e apresentar a partir de uma perspectiva histórica os diversos tipos de danças praticadas na Europa, enquanto estudos para a reconstituição de passos e estilos de danças históricas, com a finalidade de sua revitalização, surgiram a partir da década de 1950, com Mabel Dolmetch, Melusine Wood e Karl Heinz Tauber. Posteriormente, entrou em jogo o estudo do contexto social e político da dança, a partir dos trabalhos de Marie-Françoise Christout, Jean-Michel Guilcher e François Lesure, entre outros.

No Brasil, a dança tem sido objeto de muitos estudos etnomusicológicos, porém são raros os trabalhos ligados à história das danças brasileiras, de um ponto de vista musicológico. Existem alguns textos por Francisco Curt Lange, Mozart de Araújo e Marcelo Cazarré, porém as danças de salão praticadas no Brasil a partir da fase imperial, e que resultaram em um grande volume de

repertório musical, têm sido pouco exploradas, sendo o trabalho de Maria Amália Corrêa Giffoni uma das exceções.

Considerações finais

A musicologia internacional é uma ciência com características próprias e já bem estabelecidas, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Com raízes na Antiguidade, constituiu-se em atividade autônoma a partir do pensamento cartesiano e iluminista nos séculos XVII e XVIII, porém definindo-se enquanto método científico somente no século XIX. Originária de uma visão positivista, a musicologia reuniu uma série muito grande de atividades que até hoje são praticadas, apesar das transformações metodológicas e de enfoque que surgiram no século XX. A musicologia, no entanto, tem se preocupado, a partir da década de 1970, com uma visão mais interpretativa e com novas perspectivas de trabalho, para além do modelo positivista, fazendo surgir, assim, o que já pode ser denominado *nova musicologia*. Na musicologia européia e norte-americana, no entanto, essa superação foi possível pelo acúmulo de resultados da fase positivista, pela grande multiplicação de pesquisadores e visões, e pelo próprio desenvolvimento metodológico que ocorreu no século passado.

O caso brasileiro tem vários paralelos em relação à musicologia internacional e, de maneira geral, pode-se admitir que, nos séculos XIX e XX, o Brasil comportou-se principalmente enquanto receptor da musicologia européia e norte-americana, embora estivesse mais interessado na música composta e praticada no país do que na música internacional. Por outro lado, não existiu no Brasil a mesma rapidez receptiva e o nível de desenvolvimento observados no contexto europeu e norte-americano, permanecendo a musicologia nacional, até meados da década de 1990, restrita à visão positivista e a um pequeno círculo de especialistas. Foi somente nessa fase que começou a surgir uma nova musicologia brasileira, ou melhor, um período de transição para essa nova musicologia, que levará algum tempo para consolidar-se.

O grande problema da musicologia brasileira atual é a necessidade de um maior nível reflexivo a partir das fontes e fenômenos musicais, mas, ao mesmo tempo, a inexistência de uma quantidade suficiente de fontes organizadas. Assim, a nova musicologia, no país, terá que se preocupar com o aspecto crítico

e reflexivo, mas também deverá investir um grande esforço na sistematização das fontes, e desta vez com maior rapidez e consciência metodológica. Como isso não pode ser feito a partir de um pequeno círculo, a musicologia brasileira se vê forçada a uma urgente ampliação do número de pesquisadores e a uma rápida atualização metodológica. Tudo isso, porém, somente reforça o fato de que a musicologia brasileira já começou a se transformar, não se contentando mais com os antigos modelos europeus e nem mesmo com os antigos procedimentos usados no estudo da prática e produção musical brasileira até meados da década de 1990.

Referências bibliográficas

ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History*: A Sudy of General Histories of Music 1600-1960. New York: Dover Publications, 1962. 382p.

BENT, Ian & DRABKIN, William. *Analysis*. Hong Kong, MacMillan Press, 1990. 184p. (The New Grove Handbook in Music)

BINDER, Fernando e CASTAGNA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan.1997. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.198-217.

BLUTEAU, Raphael. *VOCABULARIO Portuguez, E Latino* [...] *Autorizado Com Exemplos Dos Melhores Escritores Portuguezes, E Latinos; E Offerecido A El Rey De Portvgal, D. JOAÕ V. Pelo Padre D. RAPHAEL BLUTEAU*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1721. 8v. e 2 suplementos (Parte I - Lisboa Occidental: Officina de Joseph Antonio Da Silva, 1727; Parte II - Lisboa: Patriarcal Officina da Musica, 1728).

DUCKLES, Vincent, et allii. Musicology. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publ Lim.; Washington: Grove's Dictionaries of Music; Hong Kong: Peninsula Publ. Lim., 1980. v.12, p.836-863.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Editar José Maurício Nunes Garcia. Tese (Doutoramento em Música). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2000.

GREBE VICUÑA, Maria Ester. Reflexiones sobre la vinculación y reciprocidades entre la etnomusicología y la musicología histórica. *Revista Musical Chilena*, Santiago, ano 43, n.172, p.26-32, jul./dic. 1989.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music*: History, Method, and Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 266p.

IKEDA, Alberto T. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.63-68.

KERMAN, Joseph. *Contemplating music*: chalenges to musicology. Cambridge: Harvard University Press, 1985. 255p.

__________. *Musicologia*: tradução de Álvaro Cabral; revisão técnica de Mariana A. dos Santos Czertok; revisão da tradução de Maria Estela Heider Cavalheiro. São Paulo, Martins Fontes, 1987. 331p.
KOHAN, Pablo. Comentarios sobre la unificación teórica de la musicología según las propuestas de Irma Ruiz y Leonardo Waisman. *Revista Musical Chilena*, Santiago, ano 43, n.172, p.33-40, jul./dic. 1989.
MERINO, Luis. Hacia la convergencia de la musicología histórica y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia. *Revista Musical Chilena*, Santiago, ano 43, n.172, p.41-45, jul./dic. 1989.
PENA, Joaquín & ANGLÉS, Higino. *Diccionario de la Música Labor*: iniciado por Joaquín Pena; continuado por Higino Anglés; con la colaboración de Miguel Querol y otros distinguidos musicólogos españoles e estranjeros. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo: Editorial Labor, S. A., 1954. 2v.
PORTO, J[osé] de Sá. *Musicologia e pesquisa científica: ensaio*; apresentado ao Instituto Histórico e Geográfico de Santos em 11/8/61. Santos: Ed. do Autor, 1962. 47p.
RUIZ, Irma. Hacia la unificación teórica de la musicología histórica y la etnomusicología. *Revista Musical Chilena*, Santiago, ano 43, n.172, p.7-14, jul./dic. 1989.
TREITLER, Leo. The Historiography of Music: Issues of Past and Present. In: COOK, Nicolas and EVERIST, Mark (eds.). *Rethinkin Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001. p.356-377.
WAISMAN, Leonardo. ¿Musicologías? *Revista Musical Chilena*, Santiago, ano 43, n.172, p.15-25, jul./dic. 1989.